



Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación

Año III, nº 7 • Diciembre 2.004 • pp. 63-86

www.revista-logo.org

Lenguaje, ritual y poesía

Antonio López Eire
Universidad de Salamanca

La Lingüística Pragmática¹ nos ha enseñado y hasta ya acostumbrado a ver en el uso del lenguaje una acción, pues desde su perspectiva «hablar es hacer algo» y por tanto recitar poesía es una acción que se parece muchísimo a un ritual, a las palabras de un ritual o –si la poesía es dramática– a las acciones miméticas acompañadas de palabras que se ejecutan («hablar es hacer») en la realización del rito.

La poesía es lenguaje que tiene mucho que ver con el rito, es lenguaje que está embebido en el ritual y que ha tomado de él sus más notorias características. Es, por decirlo bien y pronto, lenguaje ritualizado. El lenguaje ritualizado no se dice, como el que usamos todos los días, sino se canta o se recita. El lenguaje de la poesía, lenguaje ritualizado, es el que sirve para realizar «actos de habla» rituales.

Esto es así porque a la postre el lenguaje se perfila en relación estrecha con las acciones que con él se realizan. Me acuerdo, por ejemplo, del lenguaje, formular, estereotipado y reducido a la mínima expresión pero muy rico en matices tonales y en el que las palabras se convertían en gritos, un lenguaje muy chillón, con el que el capitán mandaba la compañía en formación de orden cerrado cuando yo cumplía el servicio militar y recibía la instrucción de soldado, sargento y alférez.

También recuerdo, por el contrario, el lenguaje melifluido, melindroso y almibarado con el que un santo sacerdote profería sus pláticas durante los «Ejercicios Espirituales», ejercitaciones que eran obligado regalo a los estudiantes de Enseñanza Media en los ya lejanos «tiempos de Franco». Sólo cuando nos hablaba hiperbólicamente de la eternidad del infierno el tono se volvía acerbo y de una dureza adamantina (tal y como estaba previsto en el ritual). En todos los demás capítulos, sin embargo, especialmente el de la salvación y el amor místico de Cristo, el lenguaje le salía al sacerdote como evaporado del alma, rozando levemente las cuerdas vocales, narcotizante y anestésico.

Dos sociedades perfectas o casi perfectas, como el ejército y la Iglesia, no podían por menos de tener sus rituales y sus especiales lenguajes influidos a fondo por sus rituales. Pero rituales, y por tanto lenguajes rituales, los hay en todas las profesiones (recuerdo, por ejemplo, una asignatura llamada «Francés Comercial» y aquellas coletillas de las instancias que empleaban hasta los ateos diciendo: «Es gracia que el solicitante espera obtener del recto pro-

¹ Quede constancia de nuestro agradecimiento a la DGI y a FEDER por su apoyo económico a nuestro proyecto de investigación BFF2003-05370.

ceder de V. I., cuya vida guarde Dios muchos años»), entre otras razones porque la evolución y el desarrollo de nuestra humanidad desde sus más antiguos estadios prehumanos en que apenas nos diferenciábamos de los primates hasta la actualidad se han logrado gracias y a base de rituales.

El lenguaje cambia mucho, por tanto, según lo que se tenga que hacer con él. Y nosotros aprendemos esos diferentes lenguajes al mismo tiempo que vamos aprendiendo las acciones que con ellos se realizan. Y muchas de esas acciones y lenguajes (que, al fin y al cabo, son también acciones) se coagulan, se congelan y convierten en estereotipos, se hacen tradicionales, consuetudinarios y normativos y, en consecuencia, se aceptan ya sin discusión y se prescriben en virtud del indiscutible prestigio del ritual.

De hecho, durante mi corta instrucción recibida en las filas del ejército con el fin de convertirme en «alférez de complemento» tuve que aprender a dar las voces de mando con el lenguaje exacto, punto por punto, que empleaba mi capitán. Al principio me desgañaba, pues reconozco que debido a mi carácter y constitución psicósomática no me resultaba fácil gritar, y recuerdo que una palabra bisilábica como «armas» tenía que convertirla –por necesidad imperiosa del ritual– en monosilábica al pronunciar marcialmente la orden en dos tiempos de «sobre el hombro/ armas».

Imagino que los seminaristas –no lo sé porque yo sólo seguí (por cierto, muy transitoria y nada ejemplarmente) la carrera de las armas– aprenden el susurrante, musitado y hasta mistado lenguaje que es propio de la reflexión del alma consigo misma acerca de los misterios de su propio origen y destino. Se necesita una voz meliflua y tan dulce como el arrope o almíbar de melcocha para comunicar persuasivamente la beatitud del estado de gracia y la bienaventuranza de la vida de ultratumba.

Pues bien, eso es un ritual, o sea, una acción realizada según un orden y unas disposiciones que no deben alterarse así como así, porque están fijadas de antemano y gozan del prestigio de la secular tradición, una acción que debe realizarse cuando sea menester aunque se desconozca su origen, porque su solvencia está garantizada por la tradición y, a su vez, ella garantiza la cohesión político-social de quienes la practican.

Según Sexto Pompeyo Festo, gramático latino del siglo II d. C., el rito (*ritus*) es una costumbre comprobada en la práctica de los sacrificios, y a partir de su contigüidad con el significado de «uso» y «costumbre» (*mos, consuetudo*) –continúa explicando–, el hacer las cosas según rito (*rite*) ha pasado a significar hacerlas bien, correctamente (*recte*) y como es debido².

Los actos rituales, que son en un principio miméticos en virtud de la analogía y la contigüidad y muy claros por ser muy enfáticos o marcados (*epidícticos* o demostrativos)³, pueden con el paso del tiempo volverse opacos y poco claros, pero no obstante siguen siendo reconocibles y sobre todo aceptados por los miembros del grupo social que practica el rito, para quienes éste sigue teniendo un profundo valor y significado político-social.

Un rito es una acción analógica redirigida, una acción mimética, muy marcada, que se convierte en paradigmática, y que pretende provenir del prestigioso pasado que la explica como su causa; y es una acción cíclicamente repetitiva pues se realiza «ritualmente» en unas circunstancias y un tiempo determinado, y el tiempo es, en la mentalidad más primitiva a la

² F. 364, 34. P. F. 337, 4.

³ W. Burkert, 1991, 63 «una acción redirigida con fines demostrativos».

que podemos retrotraernos, cíclico o circular⁴. Es una acción mimética muy señalada y conspiciua⁵, que amenaza, además, con convertirse en eterna.

Un rito se compone o puede estar compuesto de gestos, palabras, música, canto, baile y otras acciones elementales que reproducen de forma muy marcada actitudes naturales que surgieron espontáneamente en otro tiempo en circunstancias análogas respondiendo a idénticas necesidades. Lo que sucede es que la pátina del tiempo a veces hace opaca una acción que en sus orígenes era cristalina.

Muchas de estas acciones elementales, analógicas y muy patentes, nos acompañan, sin que nosotros nos apercibamos de ello, a lo largo de nuestra vida. Por ejemplo, cuando damos la mano a un amigo o comemos participando en un banquete o somos padrinos de bautismo de una criatura o enterramos a nuestros difuntos, estamos realizando ritos.

A veces intuimos mejor o peor los remotos orígenes en los que los rituales no eran tan oscuros sino acciones del todo justificadas y comprensibles en virtud de la analogía. El lavar espiritualmente de manera muy insistente a una infeliz criatura cuando viene a este mundo significa que la purificamos de una mancha operando de manera analógica al recomendable toque de limpieza que se le da a su cuerpo cuando está recién parida; y el enterrar a un difunto con todo un marcadísimo ceremonial implica que tal vez, como la simiente se convierte en planta, el enterrado podrá retoñar algún día del mundo de los muertos, que es el mismo del que nos viene el trigo con el que se hace el pan⁶.

Intuimos que todos estos rituales remontan a una época en la que no existía diferencia entre lo sagrado y lo profano, en la que toda función era sacerdotal y todo en ella era sagrado y por eso nada en ella era impuro, porque si lo fuera se podría purificar procediendo a su inmediata purificación, una época en la que toda ocupación cotidiana era ritual, una época en la que la magia en sus dos variedades –la analógica o metafórica y la de contigüidad o metonímica– tenían su connatural asiento en toda suerte de actividades, en su gran mayoría públicas, a fuerza de ser constantemente aplicadas a acciones ceremoniales miméticas de carácter muy señalado y ostensivo que denominamos «rituales».

La primera forma de magia es, por ejemplo, aquella por la que se matan en un chivo expiatorio los pecados de todo un pueblo a él transmitidos y la segunda es la que a través de una pertenencia o parte de alguien (por ejemplo, su pelo) se influye sobre él. El macho cabrío expiatorio o *scapegoat* carga con las culpas de un pueblo a él transferidas y paga por ellas con su muerte. Es un pago metafórico por transferencia de pagador. En cambio, en la segunda subyace el pensamiento de que la afectación de una parte (por ejemplo, el pelo) repercute en el todo.

En esa atmósfera de religión y magia en sus dos modalidades es en la que se explican los rituales de todo tipo. Es una época en la que las palabras están íntimamente ligadas a los objetos o individuos que denotan, lo están con un vínculo que se considera tan sustancial, que la maldición sobre un nombre propio acarreará la desgracia de su portador, y la invocación «ritual», o sea, cumplida y cabalmente realizada, dirigida a un dios al que se llama con todos sus nombres obligará a éste a escuchar la plegaria que se le dirige.

⁴ M. Eliade, 1951; 1972.

⁵ W. Burkert, 1991, 63.

⁶ Hp. *Vict.* 4.

En esa época del mágico poder de la palabra, hay que ser muy precavidos con las palabras que a veces «se escapan del cerco de los dientes»⁷. Los ritos, por tanto, pertenecen, en su origen, a una época religiosa y mágica del pasado en la que, junto a las acciones muy ostensivas, metafóricas o analógicas y metonímicas de la magia, las palabras brillaban como las resplandecientes almas de las cosas.

También nos damos cuenta de que todos esos ritos heredados han tenido una importancia decisiva en el pasado, porque, por un lado, seguían estrictamente el rumbo del pensamiento o lenguaje pensado, que procede por analogía metafórica o contigüidad metonímica, y, por otra parte, mantenían la cohesión de los grupos humanos, unían sus voluntades, enseñaban y dirigían las acciones de sus miembros, armonizaban las diferentes maneras de pensar de los individuos socializando así de algún modo la tribu y, de una manera general, equilibrando sus fuerzas físicas y político-sociales.

En el centro de todos estos rituales, que se encuentran en su salsa en una época en la que no se distingue lo sagrado de lo profano, está, naturalmente, el «sacrificio», que es el ritual de los rituales, el ritual que «hace sagrado» un acto dedicado a uno o varios poderes superiores de los que se espera la debida compensación. En un mundo anterior a la *Encyclopédie*, en el que lo profano no existe porque todo está teñido de lo «sagrado», la consagración o conversión de algo en sagrado mediante actuaciones y fórmulas mágicas es la culminación del ritual, el corazón de los rituales.

Los antiguos griegos interpretaban el «sacrificio» como un regalo a los dioses, un tributo necesario de gratitud y honra a los dioses y una dramatización ritual de la matanza violenta y sangrienta, detestable pero necesaria, que acarrea irremediabilmente la conciencia de culpa. La primera interpretación que acabamos de exponer (el sacrificio como regalo a los dioses) nos la transmite Platón a través de Eutifrón⁸, que expresa el concepto popular de sacrificio, la segunda (el sacrificio como honra debida a los inmortales) remonta a Teofrasto y nos la transmite Porfirio⁹, y la tercera (el sacrificio como matanza sangrienta y culposa) corresponde al significado del verbo *dráo*, que significa «hacer», «hacer un sacrificio» y «perpetrar» y a las realizaciones rituales que se llevaban a cabo en las fiestas atenienses llamadas Bufonias o «del asesinato de un buey»¹⁰. El verbo *dráo*, que, según Aristóteles¹¹, lo empleaban los dorios con el significado simple de «hacer», aparece en el dialecto ático con el significado de «perpetrar»¹², y ya en un principio debía significar «hacer un sacrificio»¹³.

Que el «sacrificio» a base de matar animales desempeñaba un papel central en la religión griega antigua es fácil de corroborar si se piensa que a él se recurría indefectiblemente antes de celebrar una asamblea o enzarzarse en una batalla o en el momento de inaugurar una celebración o al prestarse mutuamente dos bandos un solemne juramento, etc. De aquí se deduce la casi omnipresencia del sacrificio, acompañado de sus acompañantes procesiones, cantos y frases rituales, en buena parte de los actos públicos de las ciudades griegas.

⁷ Hom. *Il.* IV, 350, etc.

⁸ Pl. *Euthphr.* 14 c.

⁹ Porph. *Abst.* II, 24.

¹⁰ W. Burkert, 1972; 1981.

¹¹ Aristóteles, *Po.* 1448 b 1.

¹² A. Cho. 313.

¹³ *IG* I² 4 (Ática, siglo IV a. J. C.).

Pues bien, es en este mundo lleno de ritos presididos todos ellos por el «sacrificio», por ese «hacer dramático» (*dráo*, de cuya raíz deriva la voz griega *drâma*) que es la más alta dramatización ritual y mimética de la vida, donde nace la ritualizada palabra que es la poesía. La palabra poética, así nacida, derivada del ritual, tenía que acoplarse necesariamente a él, y por tanto esa palabra no es la palabra común y vulgar que se dice cotidianamente, sino una palabra pública, que se canta o se recita y a la que se le atribuye fuerza mágica, sacralidad, perennidad y absoluta credibilidad. Tenía que ser, en virtud del contagio con el ritual, una palabra alejada de la incredulidad, muy marcada o epidéctica (acompañada de ritmo y armonía y recurrencias), como el propio rito lo era, y además analógica, pues, en realidad, todo rito lo es.

Uno de los ritos más elementales y primarios surgidos en esa primitiva atmósfera de la palabra ritual a punto de hacerse poética es el de golpear el suelo con el pie marcando el ritmo y acompañándolo con sonidos y palabras, o sea, con música y canto. Con esas danzas se imitaban diferentes acciones, por ejemplo, el vuelo del águila, los torpes andares del oso o las embestidas feroces de los bisontes o la llegada de la lluvia o el brote de los primeros trigos o los movimientos de los astros y las constelaciones o los combates con escudos y espadas o los movimientos y fintas o amagos de los combatientes en la guerra o de los jóvenes que se iniciaban en el arte de la caza o de la guerra.

En latín, la palabra *pes* significa, además de «pie», en virtud de una metonimia «ritmo del pie», por ejemplo cuando Horacio dijo que los versos de Lucilio corrían con pies poco refinados¹⁴ o cuando Quintiliano afirma que la narración necesita unos pies más lentos y modestos que la poesía¹⁵. En los más antiguos cantos rituales latinos que eran los de los Arvales (*Carmen fratrum Arvalium*) en honor de Marte y los de los Salios (*Carmina Saliaria*) destinados a celebrar a varias divinidades, se observa un ritmo de tres *ictus* o *tripodatio* que recuerda esa poesía ritual campesina (*Carmina Faunalia*) que reproduce espléndidamente Horacio¹⁶: *gaudet invissam pepulisse fossor/ ter pede terram*. El golpear rítmicamente el suelo cantando al son de la música una canción cuya letra es de interés general y de contenido indiscutible son tres elementos típicos de un viejo arquetipo «ritual» en el que, a través de la indiscutibilidad de la acción, la insistencia ostensiva y la innegable analogía, se entrelazan la poesía, la música y la danza.

Las bailarinas hindúes son todavía hoy capaces de poner de manifiesto mediante su danza imitativa o mimética ocho sentimientos distintos (amor, compasión, admiración, risa, cólera, coraje, terror y paz) mediante técnicas que podemos denominar «rituales» porque están codificadas en la práctica de su arte y se practican mediante el movimiento de las manos, que adoptan hasta cincuenta posturas distintas (*mudras* o «sellos de sortijas»), y a través de ciento veinticinco diferentes figuras que sus cuerpos describen¹⁷. Ya estamos cerca del teatro, que tiene como precedente último el ritual de la matanza de la vida, el ritual de los rituales, o sea, el «sacrificio». Esas posturas de las bailarinas hindúes son sumamente marcadas, son reconocibles y no discutibles socialmente, y son analógicas a los reales aspectos que intentan representar, o, mejor, volver a presentar enfáticamente.

¹⁴ Hor. S. I, 10, 1.

¹⁵ Quint. IX, 4, 134.

¹⁶ Hor. C. III, 18, 15.

¹⁷ L. Benoist, 1985, 98.

Quisiéramos insistir, antes de pasar adelante, en el hecho importante de que en un tiempo en el que lo que para nosotros es lo profano y lo sagrado se confunden porque todo es sagrado o puede serlo, en especial mediante el «sacrificio», no hay actividades que se sustraigan al ritual. Es a la vez un tiempo en el que el hombre es político o público más que individual o privado, lo que sin duda fomentaba el recurso a los rituales. De manera que actividades como cazar, cosechar, arar los campos, construir un edificio, viajar, encontrarse, comer, beber, hacer el amor, competir en juegos atléticos, celebrar una asamblea, guerrear y, naturalmente, sacrificar, eran rituales y se ejecutaban ritualmente. Existe hasta un «ritual de la risa», bien estudiado por Apte¹⁸. Todas esas actividades eran contempladas como acciones miméticas y simbólicas que se celebraban necesariamente en contextos siempre religiosos porque –insistimos– no existía lo profano.

Sabemos además que los rituales, que son anteriores al hombre, pues se atestiguan también en los animales, han debido ser una práctica decisiva para el aprendizaje de las técnicas y para la cohesión de los homínidos que luego desarrollarán una cultura humana. Los hombres primitivos han aprendido y evolucionado a través de rituales.

Cuando se hacían libaciones, se mostraba la amistad hacia los dioses o los difuntos regalándoles dones, pero también se daba a entender la demarcación del territorio en torno al que se hacían caer las gotas. También los animales (y algunos poco higiénicos humanos) demarcan su territorio con especiales y poco limpias libaciones fisiológicamente extraídas del propio cuerpo. No nos debemos avergonzar de parecernos a los animales, porque nos parecemos y desde Darwin a esta parte estamos más convencidos de ello¹⁹.

Los Hermes con el falo o miembro viril en erección, mal esculpidos en piedras de forma de prisma, que se encontraban ante las casas, en plazas y calles de la Atenas del siglo V a. J. C., eran imágenes o representaciones apotropaicas, es decir, estaban destinadas a ahuyentar la grave amenaza de quienes por esos lugares rondasen con poco loables intenciones. Antes, mucho antes, de que tales Hermes se esculpieran existía una práctica ritual apotropaica consistente en enseñar el pene en erección para amedrentar o disuadir a posibles asaltantes. El remotísimo origen de tal práctica ritual es éste: determinados chimpancés que viven en grupos todavía hoy día hacen lo propio (exhiben su miembro en erección) ante eventuales atacantes. Los chimpancés sociales son nuestros ancestros, nos guste o no²⁰.

Los primatólogos nos explican que en una manada de chimpancés se produce una innovación (como, por ejemplo, la de lavar las batatas antes de comerlas) y seguidamente este proceder se convierte en tradición, se transmite de padres a hijos, y a la postre se convierte en «ritual», se ritualiza²¹. Lo curioso y a la vez fantástico de los rituales es que pierden su claro significado y el sentido de la utilidad práctica que en un principio tuvieron, sacrificados en aras de la comunicación y la generación de un sentimiento de cohesión político-social. Pierden fuerza semántica pero ganan en extensión e influencia político-social.

Pues bien, así las cosas, parece claro que la poesía es ritual, que el lenguaje poético nunca «se habló» o «se dijo», sino se cantó o se recitó, que en principio nos podemos encontrar con poesías de todo género porque proceden de actividades que eran consideradas rituales

¹⁸ M. L. Apte, 1985.

¹⁹ I. Eibl-Eibesfeldt, 1973.

²⁰ K. Lorenz, 1963.1966. I. Eibl-Eibesfeldt, 1970.

²¹ S. Rosen, 1974.

y que además, a partir de ellas, habrá poesía ligada a la risa (el reír era ritual) y poesía de plegaria a los dioses y poesía del sacrificio a los dioses y poesía didáctica, pues una de las funciones más importantes del ritual es la de enseñar a los miembros de una comunidad y hacer progresos en grupo. No debíamos olvidar que los hombres nos hemos hecho hombres a partir de homínidos que éramos gracias a estos rituales didácticos, tradicionales y aglutinadores de la tribu. Sin ellos aún seríamos primates.

El mundo griego antiguo que está en la base de nuestra cultura es ininteligible sin entender sus rituales y por ende nosotros mismos no nos entenderíamos del todo sin, por lo menos, tener conciencia, por somera que sea, de los rituales. En efecto, para el desarrollo de la sociedad de la antigua Grecia, los ritos de iniciación eran esenciales, los jóvenes se adiestraban en el manejo de las armas practicando danzas realizadas con los pertrechos de hoplitas y las muchachas se preparaban para sus funciones de futuras madres venerando a Ártemis como sus «oseznas» o tejiendo mantos para la diosa Atenea, actividades que no están tan alejadas del Servicio Militar de los varones y el Servicio Social de las jovencitas que estaban en vigor hace no mucho en España (en una España anticuada, nacional-sindicalista, poco laica y poco democrática) y en las que los jóvenes de ambos sexos, practicando nuestros rituales, hacíamos por igual el «oso». Hoy en día somos más profanos o laicos que religiosos y más individualistas que comunitarios. Pero en aquellos remotos tiempos del eslogan «por el Imperio hacia Dios», a los que me estoy refiriendo, las cosas eran muy distintas.

Los rituales llenaban buena parte de la vida, más comunitaria que individual, de los ciudadanos de la antigua Grecia. Además de estar sometidos a los *rites de passage*²², rituales que imitaban y reproducían enfática y miméticamente el ritmo biológico y los ciclos vitales de la Naturaleza, o sea, rituales de nacimiento, iniciación, matrimonio y muerte, asistían a los numerosos sacrificios públicos y privados y a todos los de las frecuentísimas fiestas del calendario ateniense, y cuando comían y rezaban y asistían al teatro y a la Asamblea estaban asimismo inmersos en rituales.

En las reuniones para comer (*deîpnon*) y beber (*sumpósion*) los participantes portaban coronas y guirnaldas y estas sesiones se inauguraban y cerraban siempre con libaciones y plegarias. En las reuniones de la Asamblea, antes de que comenzaran las sesiones, se sacrificaba un cerdo con cuya sangre se rociaba el recinto²³, el magistrado encargado de realizar ese ritual se llamaba *peristiarco*²⁴, y la misma purificación se hacía en los templos, y los ciudadanos que se acercaran a los dioses debían purificarse previamente lavándose bien lavados, y algunas ciudades de Jonia y la propia Atenas se purificaban a fondo anualmente con la celebración de unas fiestas llamadas *Targelias*²⁵, en las que era expulsado del recinto ciudadano un individuo que actuaba ritualmente (en virtud de la magia metafórica) como «chivo expiatorio». En los ritos sacrificiales el sacrificador debía purificarse y a veces se exiliaba voluntariamente y huía, como si con su presencia manchara a la ciudad o como si temiera el merecido castigo de la comunidad, del mismo modo que los delitos de las manchas de sangre requerían el exilio y la purificación del contaminado. Vemos aquí el carácter ambiguo y aun contradictorio y ambivalente del sacrificio cruento.

²² A. van Gennep, 1909.

²³ Ar. Ec. 128.

²⁴ Poll. VIII, 104.

²⁵ Lex ap. D. XXI, 10.

Y en toda esta larga retahíla de rituales que el ateniense contemplaba a lo largo de los doce meses del año, en los que se entremezclaban los actos miméticos con las fórmulas mágicas y las canciones ceremoniales, contemplaba (y nunca mejor dicho) el embrión de las representaciones dramáticas (miméticas o imitativas) que denominamos hoy teatro y poesía.

Los nombres del calendario ateniense se llamaban con los nombres de las festividades que en ellos se celebraban, y las fiestas duraban por lo general varios días y en cada una de ellas había indefectiblemente una procesión (*pompé*), un sacrificio (*thusía*), una competición o competiciones atléticas o musicales o sea de las artes de las Musas (*agón*) y un banquete. Y las fiestas configuraban todo un interminable elenco de nombres: las Bufonias, que remontan al Neolítico, las Antesterias, las Targelias, las Grandes Dionisias, todas esas festividades femeninas relacionadas con la magia simpatética o simpática que intenta promover el brote de la vegetación, también neolíticas, como los Misterios de Eleusis, las Proeresias, las Tesmoforias, y luego todas las fiestas políticas que contenían los rituales de la iniciación, como las Apaturias, en que los niños eran presentados a las tribus o fratrías o hermandades, y las Brauronias, en las que las niñas se ofrendaban a la diosa Ártemis y de este modo, bajo la tutela de la diosa virginal, se aprestaban a ser con el tiempo y en su momento decentes mujeres de la *pólis*.

En todas estas fiestas se daban el ritual mimético dramatizado del que procede el teatro y el lenguaje ritualizado, cantado, recitado y tocado por la dramatización mimética del rito mágico y religioso, que es el lenguaje de la poesía. Y así se explica que exista poesía desde que existe el rito, pues la poesía es un lenguaje contaminado por el rito. Todo lenguaje está contaminado por la actividad que con él se realiza.

En los funerales del mundo que se describe en Homero, los aedos (*aoidoi*) o «poetas cantores» cantaban unos cantos fúnebres de lamento que se llamaban *thrênoi* o trenos y contrastaban con las rituales lamentaciones a base de sollozos que se llamaban *góoi* y que corrían por cuenta de los familiares o allegados del difunto²⁶. Esos trenos y lamentos (*góoi*) eran rituales, formaban parte del ritual. Al lado del cadáver de Héctor, los deudos del difunto hicieron sentar a los aedos o poetas cantores, «que son los que entonan / los preludios de los fúnebres cantos./ los cuales un cantar bien gemebundo/ en muy lúgubre tono salmodiaban./ y luego a esas salmodias respondían/ llorando las mujeres»²⁷.

Y así, a juzgar por Homero, por lo menos los rituales trenos se convirtieron en poesía, poesía cantada, pues cuando tuvieron lugar los funerales de Aquiles, sus allegadas diosas (por parte de madre) Nereidas se entregaban al ritual no poetizado y no profesional del lamento o *góos*, pero, en cambio, las Musas, expertas en toda poesía más allá del alcance de los simples mortales e inspiradoras y diosas protectoras de los poetas y cantores, cantaban trenos en honor del ilustre muerto, un héroe semidiós, hijo de la divina Tetis²⁸.

También Homero fue un poeta que, al igual que hicieron las Musas en el funeral de Aquiles, hizo poesía a partir de un ritual, a saber, del ritual de cantar los hechos gloriosos, convertidos en palabras o *kléa*, de los insignes varones del pasado, actividad que era también un viejo ritual de la tribu, pues aleccionaba a sus miembros y los exhortaba al heroísmo al

²⁶ Hom. *Il.* XXIV, 723; 747; 761.

²⁷ Hom. *Il.* XXIV, 720.

²⁸ Hom. *Od.* XXIV, 58-60.

Dicen los antropólogos⁴² que, mientras que el lenguaje consuetudinario es percibido como único e irreplicable en cada contexto político-social y no almacenable en la memoria o memorizable para aplicarlo en similares circunstancias de lugar y tiempo, el lenguaje marcado por el ritmo, la recurrencia, la melodía, la canción y la danza, es múltiple, o potencialmente múltiple, repetible, cíclico como buen compañero de viaje de los rituales que año tras año o mes tras mes o día tras día inexorablemente se realizan, y, por decirlo en pocas palabras, el lenguaje marcado por los rasgos más conspicuos de la canción y la poesía es el lenguaje ritual, que viene a convertirse en el lenguaje de gala de la tribu. He aquí el origen de la poesía.

Al servicio de la tribu, también Píndaro, con palabras musicadas y bailadas, propias de la lírica coral, cumplía una función ritual similar a la de Homero, pero de otra especie, pues consistía en aleccionar religiosa, ética y políticamente y mediante la palabra destinada al elogio o la censura (*aînos*) a la aristocracia panhelénica (desde Homero la mitología es ya panhelénica) con motivo de la celebración de la victoria de un aristócrata en los juegos atléticos, que, por cierto, al igual que la guerra, eran también un ritual⁴³.

Homero, en cambio, enaltecía a unos insignes varones que eran muy superiores a los de su tiempo, porque, entre otras excelencias, podían levantar piedras que en los tiempos del aedo apenas podrían levantar dos hombres aunando esfuerzos⁴⁴. Cualquiera tiempo pasado fue mejor.

Homero empleaba la ritual palabra mítico-histórica cantada que enaltecía a los héroes de un remoto pasado, a quienes las generaciones venideras debieran parecerse. Píndaro, en cambio, convencido de que o se es o no se es por naturaleza (*phûai*)⁴⁵, sin que se pueda hacer nada por variar la imborrable marca de la estirpe y el nacimiento, hacía uso de la palabra lírica cantada y bailada para enseñar musical y coreográficamente a sus oyentes, con ejemplarizadores discursos éticos de alabanza o reproche (*aînos*), la superioridad innata de la aristocracia.

Pero, en ambos casos, el de Homero y el de Píndaro, el del *kléos* y el del *aînos*, el de la palabra memorizadora del pasado y el de la palabra amonestadora o ensalzadora en el presente, se trataba de la palabra, al fin y al cabo, que, contagiada por el ritual, no en vano era cantada y estaba acompañada de música y aun de baile y aderezada con mitos comparativos, y era, por tanto, por su carácter sumamente ostensivo y analógico, carne del rito y de la celebración de la fiesta, lo que explica muchos de sus peculiarísimos rasgos.

Lo que sí es importante –y es algo en lo que quiero insistir– es que la palabra del ritual cumple primariamente, como el ritual mismo, una función político-social, por lo que no es de extrañar el comprobar que la palabra ritualizada enhechice, deleite, enseñe, aleccione y hasta haga reír. Pues todo ello cabe dentro de la esencial función político-social del mito y del ritual. En el fondo, el viejo ideal de la poesía que se encierra en aquellos preceptos del *Ars Poetica* horaciana que rezan así⁴⁶: *aut prodesse volunt aut delectare poetae/aut simul et iucun-*

⁴² D. Ben -Amos, 1976.

⁴³ A. Brelich, 1961.

⁴⁴ Hom. II. XII, 445-9.

⁴⁵ Pi. O. II, 86 «sabio es el que sabe muchas cosas por naturaleza». P. VIII, 44 «lo noble se hace conspicuo por naturaleza». O. IX, 100 «todo lo que es por naturaleza es siempre superior».

⁴⁶ Hor. AP 333-4 y 343-4.

da et idonea dicere vitae y omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,/ lectorem delectando-pariterque monendo, derivan directamente de los propósitos inmediatos del ritual.

Como tantas actividades eran rituales en aquellos remotos tiempos, porque la sombra de lo «sagrado» se extendía por doquier y no había encontrado los límites de lo profano, no es de extrañar encontrarnos con rituales en las actividades de las más diversas áreas. Por ejemplo, en el ámbito de los juegos atléticos competitivos, tan importantes en la cultura griega, el heraldo que declaraba vencedor a un atleta participante en dichas competiciones se llamaba *prophétes*⁴⁷ y su función era –naturalmente– ritual. Y lo mismo podemos decir del *theorós* y del *khoregós*. El *theorós* era, en un principio, el que acudía a contemplar espectáculos de festivales en ciudades alejadas y luego, con el tiempo, se convirtió en cónsul de su ciudad de origen en la ciudad visitada. El contemplar espectáculos o rituales era una función religiosa y político-social. De modo que el contemplar teatro (la voz *théatron* pertenece a la misma raíz de *theorós*) era una actividad religiosa y político-social. En tiempos de no distinción entre profano y sagrado, lo religioso y lo político-social son dos caras de una y la misma realidad. Y en cuanto a la voz *khoregós*, que también tiene que ver con el teatro pues un corego era el que pagaba el entrenamiento y la puesta en escena de un coro, quisiera recordar muy brevemente una referencia segura extraída de los discursos de Demóstenes. El gran orador estuvo a punto de hacer condenar a Midias porque le había abofeteado siendo corego, cuando estaba cumpliendo una sacrosanta función en el festival en honor de Dioniso. El caso se liquidó fuera de los tribunales, pero la acusación, contenida en el discurso *Contra Midias*, que se nos ha conservado, era durísima y estaba bien ajustada a la legislación, que consideraba sacrílega la acción de Midias⁴⁸. Con esto llegamos a la comprobación de que el teatro era un ritual, una conclusión acerca de la cual Aristóteles no albergaba la más mínima duda.

Aristóteles, que fue, según Dión de Prusa, la fuente de la que comenzó a manar ya para siempre toda crítica literaria y todo estudio del lenguaje o gramática⁴⁹, consideraba, efectivamente, que en las raíces de las dos formas en que culminó la poesía, o sea, la tragedia y la comedia, se encontraban sendos rituales, a saber, el dítirambo satírico y la «faloforía». Es decir, para el Estagirita, la poesía es fundamentalmente mimética o imitativa de una acción, o sea, la poesía es drama. Tardará más o menos en llegar a este su estado de perfección, pero al final llegará.

En cuanto a la poesía épica –continúa argumentando Aristóteles–, la homérica merece mención especial porque representa un jalón intermedio entre las formas poéticas más primitivas, que eran el himno y el yambo, y los resultados finales y cumplidos de la evolución, que son, respectivamente, la tragedia y la comedia. Y la épica homérica fue esencial en esta evolución porque los personajes que en ella aparecen dialogan y actúan como si estuviesen actuando o representando en escena. De este modo, según el sabio filósofo fundador del Liceo, con la *Ilíada* y la *Odisea*, Homero puso las bases de lo que con el tiempo serían, respectivamente, esas dos perfectas y envidiables piezas teatrales que fueron la tragedia del *Edipo Rey* de Sófocles y la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, dos obras poéticas con las que culmina el género literario de la tragedia griega en sus dos más conspicuas variedades⁵⁰. Y con el *Margites*, Homero plantó un mojón de referencia en la evolución del género cómico desde sus orí-

⁴⁷ B. IX, 28.

⁴⁸ D. XXI.

⁴⁹ D. C. 53, 1.

⁵⁰ Arist. *Po.* 1455 a 18.

genes yámbicos hasta la culminación en la hechura ya dramática de la comedia, de modo que esta obrita, que Aristóteles creía homérica, sería análoga a los dos grandes poemas, *Ilíada* y *Odisea*, por lo que se refiere a la línea del desarrollo y fijación definitiva de los dos más importantes géneros poéticos irrevocable y plenamente consolidados que son la tragedia y la comedia⁵¹.

Pero en la base de estas dos evoluciones, una hacia la tragedia y otra hacia la comedia, se encuentran presentes y reales dos rituales, el canto coral del ditirambo satírico⁵² y los cantos corales y procesionales de las «faloforías». No está nada claro lo que es o pueda ser el ditirambo satírico, pero sí sabemos lo que eran las «faloforías», que, según declara el propio filósofo fundador del Liceo, se practicaban en celebraciones de fiestas contemporáneas, de festejos aún vivos en su tiempo, o sea a finales del siglo IV a. J. C.⁵³.

En la comedia aristofánica titulada *Acarnienses*, tenemos un ejemplo de lo que eran o pudieran haber sido estas «faloforías» en el siglo V a. J. C. Diceópolis, el héroe protagonista de la mencionada comedia, decide celebrar sus propias y particulares Fiestas Dionisias en honor del dios del vino, unas fiestas en honor del dios que no serán las grandiosas y famosas de Atenas, sino unas Fiestas Dionisias Rurales preparadas por él mismo y realizadas con la intervención y colaboración de sus familiares y esclavos⁵⁴.

Y así se pone Diceópolis manos a la obra, organiza la procesión (*pompé*), en la que figuran su esclavo Jantias abriendo el cortejo y portando, a modo de estandarte, el falo, *phallós* (la representación plástica del pene u órgano genital masculino), en el extremo de un asta que el portador debe blandir manteniéndola bien derecha y enhiesta, y su hija actuando de canéfora (*kanephóros*), es decir, portando la cestita de las ofrendas⁵⁵.

Se pone en marcha el cortejo, la *pompé*, la procesión que no puede faltar en ninguna celebración religiosa festiva que se precie, y empiezan las risas, las risas rituales, provocadas por los temas del sexo, las ventosidades y el vino, y al mismo tiempo dan comienzo las escenificaciones espontáneas e improvisadas, cuajadas de burlas e insultos entre los participantes y asistentes, así como las alusiones de parodia y censura a la política del momento.

Diceópolis, a voz en grito y hablando para todos los asistentes al ritual con el claro propósito de hacerlos reír, se refiere a la belleza de su hija la canéfora y considera feliz al esposo que engendre en ella unas «comadreas» (unas «gatitas», diríamos nosotros) que, como ella misma, se deleiten en el lecho peyéndose al romper el alba⁵⁶. El peerse en el lecho al amanecer mientras se está durmiendo a pierna suelta es uno de los placeres que se exaltan en la popular, ritual y carnavalesca comedia aristofánica⁵⁷.

Seguidamente, el mismo celebrante advierte de los muy posibles hurtos que el cortejo puede sufrir por obra de los espectadores, a los que, de este modo, tacha de rateros: «¡mucho cuidado entre el gentío no le vayan a roer a alguno sus joyas sin que se dé cuenta de ello!»⁵⁸.

⁵¹ Arist. *Po.* 1448 b 38.

⁵² Arist. *Po.* 1449 a 11.

⁵³ Arist. *Po.* 1449 a 11.

⁵⁴ Ar. *Ach.* 201-2.

⁵⁵ Ar. *Ach.* 241-4.

⁵⁶ Ar. *Ach.* 253-5.

⁵⁷ Ar. *Nu.* 8-10.

⁵⁸ Ar. *Ach.* 257-8.

Ya estamos metidos de lleno en el ambiente del insulto, la vituperación y el escarnio, en pleno «ritual carnavalesco», empleando este sintagma en el más genuino sentido bajtiniano⁵⁹.

A continuación, el protagonista de la pieza cómica entera y de la ceremonia representada en ella entona el «canto fálico», *phallikón*, en el que hay una invocación al dios del ritual –al que, con blasfemia ritual incluida, se honra con los epítetos de adúltero, bebedor, nocherniego y pederasta⁶⁰– y alusiones a la mala política del momento, así como la rememoración de una cómica aventura sexual, en la que el protagonista sorprendió a la «Tracia», una esclava que estaba muy en sazón, robando leña y, cogiéndola bien cogida para que no pudiera moverse, la «despepitó» como a una uva⁶¹.

Siguen alusiones a la comida, la bebida y la borrachera. De este modo, ya no falta de nada de lo que tenía que estar presente, ya no echamos de menos ninguna de las características o rasgos de ese «humor ritual» detectado por M. L. Apte en sus estudios de entrecruzamiento cultural (*cross-cultural Studies*) en torno al humor en el ritual⁶².

Pero ahora lo que realmente nos interesa es insistir en algo que suele pasar desapercibido entre los estudiosos de la *Poética* de Aristóteles, a saber: para este filósofo, sin negar que la poesía es sobre todo y básicamente imitación o *mímesis*, al igual que la pintura, la escultura, la música y la danza, la poesía ideal es fundamentalmente dramática y sólo una excelente épica de carácter notoriamente dramático, como la de Homero (y no la de otro cualquiera, como la de los autores del Ciclo), puede ser una excepción por el hecho mismo de parecer poesía dramática⁶³.

Tanto es así, que el Estagirita recomienda a los poetas épicos, con su mejor buena fe y afán de aprovecharles, que adopten en sus poemas estructuras dramáticas⁶⁴, y, para que no quede ninguna duda al respecto, afirma contundentemente que si el poeta habla personalmente en su poesía y no deja a sus personajes hablar y actuar, lo que de semejante comportamiento resulte no será una *mímesis*, una imitación⁶⁵, y, por tanto, será cualquier cosa, tal vez algo muy respetable, pero no será en modo alguno poesía.

«Es menester que el poeta hable personalmente lo menos posible, pues no es en ese aspecto en el que es imitador»⁶⁶. O el poeta épico, como hizo el excelente Homero⁶⁷, dramatiza y presenta a personajes hablando y obrando entre sí, hombres y mujeres, provistos siempre –eso sí– de su indefectible carácter, o, de lo contrario, no hace poesía⁶⁸. No hacen falta prolijos comentarios a este juicio, porque lo que está claramente expresado queda claro.

Así que la pintura y la escultura son tan miméticas como la poesía, pero esta última, cuando alcanza su forma más perfecta, imita reproduciendo, con lenguaje, música y danza, acciones de la vida y la experiencia humana y, en este sentido, los precedentes y modelos últimos de la poesía, de la genuina poesía ideal, que es la dramática e imitativa, no pueden ser sino los rituales.

⁵⁹ M. M. Bakhtine, 1970. M. M. Bajtín, 1974.

⁶⁰ Ar. *Ach.* 263-5.

⁶¹ Ar. *Ach.* 271 ss.

⁶² M. L. Apte, 1985.

⁶³ Arist. *Po.* 1448 b 34-8.

⁶⁴ Arist. *Po.* 1459 a 18-9.

⁶⁵ Arist. *Po.* 1460 a 5-11.

⁶⁶ Arist. *Po.* 1460 a 7.

⁶⁷ Arist. *Po.* 1460 a 8.

⁶⁸ Arist. *Po.* 1460 a 10.

En *Sobre la interpretación*, Aristóteles afirma que la poesía no tiene que ofrecer ninguna visión del mundo de ningún filósofo o poeta, porque esa no es la función de la poesía⁶⁹. Y es bien sabido cómo, en la *Poética*, califica los versos de Empédocles, de cuyas metáforas y excelencias estilísticas se declara admirador⁷⁰, en comparación con los de Homero: sólo tienen en común el metro⁷¹, pues los del filósofo presocrático conforman una obra de Filosofía Natural o Filosofía de la Naturaleza, pero no constituyen una obra poética porque no imitan una acción, mediante forma dramática, en la que intervengan personajes que, provistos de sus respectivos caracteres, hablen y actúen entre sí.

Así se explica que excelentes poetas que hablan de sí mismos pero que no montan una imitación dramatizada de una acción humana, como Hesíodo, Arquíloco, Solón, Safo, Alceo y Píndaro, no aparezcan ni mencionados en la *Poética* de Aristóteles. Nosotros lo lamentamos mucho, porque esos poetas nos encantan, pero los hechos son los hechos. En cambio, aproximándose cada vez más a la tragedia como campo favorito de experimentación, el Estagirita insiste en el carácter universal de la acción que la poesía debe imitar reproduciéndola dramáticamente. El buen poeta debe presentar ante nuestros ojos las acciones y las palabras que seres humanos de determinados caracteres se espera que hagan o digan, respectivamente, en virtud de la necesidad o la probabilidad⁷². Y ya en el punto culminante de la aproximación de la poesía al ritual, Aristóteles nos enseña que la tragedia, sublime variedad de la poesía, produce un efecto de purificación o *kátharsis* de pasiones en quienes la contemplan en el teatro⁷³.

Llegados a este punto, cabe plantear la siguiente cuestión: si la poesía es mimética y dramática y purificativa, ¿dónde hay acciones miméticas y dramáticas y purificativas que puedan haber servido de modelos para el nacimiento de las obras poéticas? La respuesta es clara y no hay otra: en el ritual.

En el ritual toda poesía se dramatiza, porque el poeta se convierte en un oficiante o sacerdote o vate que actúa ante la colectividad. En la poesía el poeta relaja a la audiencia que se deleita en ella en virtud de su instinto de imitación, su afán de entender las representaciones y su connatural gusto por el ritmo y la armonía⁷⁴. Pero lo que ahora nos interesa especialmente es contemplar cómo se ritualiza el lenguaje para convertirse en poesía o lenguaje poético.

Dejemos, pues, previamente establecido que la poesía mantiene una relación muy estrecha con el ritual. Ennio (III-II a. J. C.)⁷⁵, polemizando con Nevio, dejó escrito que los vates y los Faunos escribieron en remotos tiempos asuntos que luego otros pusieron en verso: *scripsere alii rem / vorsibus quos olim Faunei uatesque canebant*. De manera que el primitivo poeta o vate celebrante de ritos, cantando, en la ejecución de un ritual, para su pueblo que unas veces le acompaña y otras no porque escucha en reverencial silencio, el antiguo poeta-sacerdote –decimos– dramatiza, realiza una acción mimética y dramática, de representación.

⁶⁹ Arist. *Int.* 17 a 5-6.

⁷⁰ Arist. *Fr.* 70 Rose, p. 76-81 =Smith and Ross, XII, 72-7.

⁷¹ Arist. *Po.* 1447 b 17.

⁷² Arist. *Po.* 1451 b 8-9.

⁷³ Arist. *Po.* 1449 b 27.

⁷⁴ Arist. *Po.* 1448 b 20.

⁷⁵ Enn. *Ann.* 206-7 Skutsch.

En el libro VIII de la *Odisea* el aedo Demódoco canta acompañado con la *phórmix* mientras un coro de jóvenes baila⁷⁶. Y tenemos razones fundadas para imaginar que los sucesores de los aedos llamados rapsodos, que ya no cantaban sino recitaban, antes de comenzar su recitación invocaban ritualmente a las divinidades mediante proemios, algunos de los cuales son los conocidos como *Himnos Homéricos*. Y también parece claro que ese género de himno de la lírica griega que se conoce con el nombre de *Nómos Órthios* y que remonta a Terpandro de Antisa, ciudad de la isla de Lesbos, del siglo VII a. J. C., cuyo prototipo es el canto de este mismo poeta del que sólo conservamos dos versos que dicen «Cante de nuevo mi alma al Señor/ que sus flechas de lejos dispara»⁷⁷, era central en el ritual del dios Apolo, en cuya fiesta se ejecutaba. ¿Cómo no va a ser ritual un himno que, dedicado a un dios determinado, recibe el nombre de *nómos*, o sea «ley» o «norma»?

No es éste el lugar para tratar a fondo los numerosísimos cantos rituales ligados a la procesión (*pompé*), elemento esencial del culto en la religión griega que ha dado lugar, por ejemplo, al simpático canto popular de la *eiresíone* o ramo de olivo y laurel que, aderezado con lazos de lana y frutas diversas, portaban los niños para celebrar una fiesta agreste de la fecundidad del campo⁷⁸, ni tampoco es éste momento apropiado para referirnos a los peanes prosodíacos de Píndaro⁷⁹ ni a tantos otros, pero es evidente que todos estos cantos procesionales en ambas modalidades, la popular y la poética, son cantos rituales, que, nacidos al amparo del rito ceremonial, alcanzaron diferente fortuna literaria. Sólo quiero hacer más aquellas palabras del gran poeta beocio cuando dice, en la *Nemea* V⁸⁰, que él no es un escultor de estatuas, sino que su poema, su oda, no se está quieta sobre un pedestal, sino que cruza el mar y anuncia a los ojos y a los oídos, con la música y el baile y las palabras y la disposición entera, que ha vencido en el pancracio de los Juegos Nemeos el hijo de Lampón. A veces, incluso, hay que ver representado un diálogo en las odas de Píndaro, como no hay más remedio que hacerlo igualmente para entender el *Partenio* de Alcmán.

Y junto a los *nómoi* de la lírica monódica existió en la antigua Grecia el ditirambo de la lírica coral. Y sabemos que Arquíloco de Paros, en el siglo VII a. J. C., es un poeta que se nos presenta tanto celebrando la ritual asamblea general en honor de Deméter y Core⁸¹, el festival de los *Ióbakkhoi* en honor de Deméter y Baco o Dioniso⁸², como jactándose de saber cómo dirigir la actuación de un coro ejecutando un ditirambo⁸³, un ditirambo que, improvisado por su mente divinamente fulminada por el rayo del sobreabundante vino, era tal vez parecido al ditirambo satírico al que, en un difícil pasaje de la *Poética*, se refiere el Estagirita como origen remoto de la tragedia⁸⁴.

Con esto hemos llegado a los orígenes mismos de la tragedia según Aristóteles. Pero quiero insistir, antes de cerrar esta exposición, en el hecho de que el poeta Arquíloco, que contempló el eclipse del 6 de Abril del año 648 a. J. C., se nos presenta como cantor, como ins-

⁷⁶ Hom. *Od.* VIII, 258 ss.

⁷⁷ PMG 697 Page.

⁷⁸ *Carm. pop.* 1 y 2 D.

⁷⁹ Pi. 52b, 52d M.

⁸⁰ Pi. N. V, 1-5.

⁸¹ Archil. *Fr.* 322 West.

⁸² Heph. *Encheiridion* 15. 16.

⁸³ Archil. *Fr.* 120 West.

⁸⁴ Arist. *Po.* 1449 a 9-20.

tructor de un coro que le acompaña en la fiesta religiosa y como el «exarconte» o iniciador de los arranques tonales de la canción coral o poesía que ejecutaba, como su iniciador o preludiador, como el poeta-vate que oficia la poética y religiosa ceremonia ritual.

Es decir, el poeta es un sagrado actor dramático, mimético, representador de acciones rituales al que el público, constituido por la totalidad de sus conciudadanos, que le acompañan en la celebración de la fiesta, escucha –lógicamente– con religioso silencio. Su actuación tiene una finalidad sagrada en medio de un ritual, que, por serlo, es un acto mimético, epidíctico o sea muy marcado y ostensivo, y analógico. Es de esperar que las palabras que emplea se hayan contagiado de esos cuatro rasgos, la sacralidad, el mimetismo, el carácter marcado u ostensivo y la analogía.

Y ahora, olvidando ya el primitivo mundo de la antigua Grecia, que nos queda ya demasiado lejos, pues mucho es lo que desde entonces hasta el presente ha llovido, voy a hacer unas sumarias reflexiones sobre la poesía que demuestran muy a las claras que, incluso en la apreciación de los laicos y profanos bípedos pensantes del siglo XXI, el lenguaje poético se nos muestra como lenguaje ritualizado.

En primer lugar, sorprende del lenguaje poético el hecho de que el «acto de habla» con él ejecutado sea acogido sin rechistar, con religioso silencio, por sus oyentes, de forma que nadie plantee objeciones a versos como «Eran las cinco en punto de la tarde/ eran las cinco en todos los relojes» o «Y que yo me la llevé al río /creyendo que era mozuela/pero tenía marido». Nadie pone en duda tan sorprendente exactitud cronológica en diferentes relojes y a nadie molesta que un varón que –se dice – no tiene por qué ser el poeta triunfe en su aventura amorosa y además lo cuente luego con inolvidables palabras que han quedado para siempre como si fueran «palabras de vida eterna». Cuando algún colega bocazas me cuenta una aventura erótica exitosa similar a la del Romancero Gitano, yo le digo invariablemente, entre virtuoso y envidioso, «¡Menos lobos, Caperucita!».

El poeta actúa con toda impunidad y absoluta inmunidad a toda crítica o desacuerdo, como sumo sacerdote de un ritual, lo que le faculta para pronunciar palabras mágicas a las que nadie puede ni debe objetar absolutamente nada, al igual que en la Santa Misa, en el momento de la Consagración, ningún fiel asistente puede volverse al celebrante a objetarle que lo que tiene entre sus manos no es ni cuerpo ni sangre sino, sencilla y simplemente, pan y vino ligeramente aguado. La poesía es sacramental y por eso, aunque diga falsedades, socialmente es tan verdadera como los Evangelios.

Pero además el poeta tiene licencia para emplear frases que no se refieran a la realidad del mundo sino al entorno cerradísimo del propio ritual poético. El poeta-vate-sacerdote puede decir «Verde que te quiero verde», que es dicción que sólo tiene cierto sentido dentro del ritual que Lorca está celebrando bajo una luna gitana evocando «verde viento» y «verdes ramas», pero que sería una frase inadaptadísima para soltarla desdeñosamente en el quiosco de la esquina para solicitar con ella un chicle de clorofila.

Del mismo modo, la dicción «Moreno de verde luna» se tolera en el ritual gitanesco de la poesía lorquiana, pero si me la susurra a mí un colega en mi despacho a solas, inmediatamente lo catalogaría para mis adentros como sodomita y gomorrita de dedicación exclusiva.

Las frases rituales («ora pro nobis», o «torre ebúrnea») no sirven para conversar ni son referenciales ni les afecta gran cosa ser o no creídas porque están fuera de este mundo de la verosimilitud y la cotidianidad. También lo está la frase «Érase un hombre a una nariz pegado».

El lenguaje poético se cierra sobre sí mismo con el hermetismo mimético del ritual, es ostensivo, analógico y cíclico-repetitivo por ser ambas cosas el ritual, es mágico y está cargado de la fuerza de la magia, esa hechicería de la palabra recargada y analógica que convoca la realidad que expresa para tratar de reproducirla miméticamente como lo hacen los versos de Garcilaso que dicen «En el silencio sólo se escuchaba/ un susurro de abejas que sonaba». El poeta es el maestro de la magia analógica de la armonía imitativa que acumula sonidos recurrentes, por lo que «ni una pausa consiente ni un sonido/ desnudos de sentido; aun el eco más leve/ a su fin, a su término encamina/ y con magia divina/ el corazón y el ánimo conmueve»⁸⁵.

La poesía es, en principio, el lenguaje del autor / actor dramático que es capaz de convertir el vino en sangre o, si él mismo no lo hace, es por lo menos capaz de contar cómo lo hizo otro. Lorca contó que Antoñito el Camborio «a la mitad del camino/ cortó limones redondos/ y los fue tirando al agua/ hasta que la puso de oro». La poesía convierte el mito en creíble gracias al embrujo irresistible de la palabra ritualizada: «El Cónsul pide bandeja/ para los senos de Olalla./ Un chorro de venas verdes/ le brota de la garganta. /Su sexo tiembla enredado/ como un pájaro en las zarzas». Oyendo estos versos, me lo creo todo y estoy dispuesto a venerar a Santa Olalla de Mérida.

El lenguaje del ritual se impone con su mágica fuerza sobre la banalidad del lenguaje referencial que carece de fuerza mágica y categoría para ser recordado y repetido cíclicamente, dos rasgos esenciales del ritual. El lenguaje mágico del ritual, que se esfuerza con recurrencias y analogías –por eso es mágico– por reproducir la realidad y subyugar a los copartícipes del rito, se vuelve, así, imperceptiblemente poético.

Por ejemplo: en el famoso culto de Adonis, practicado desde tiempos inmemoriales en Babilonia, Siria y, desde el siglo VII a. J. C., por los griegos, a la Gran Madre, Istar, personificación de las energías reproductoras de la Naturaleza, se le moría cada año el amante Tammuz (Adón, Adonis) y durante su ausencia, con la tristeza de esta diosa maternal, se agostaban los campos y desaparecían la pasión amorosa y el anhelo de reproducción y de vida sobre la faz de la tierra. Los hombres y mujeres lloraban al dios muerto y con aceite y agua lavaban su imagen y quemando inciensos aromáticos intentaban excitar sus sentidos para que así se despertara del sueño de la muerte (obsérvese la analogía ostensiva del ritual). Y así, entre la realidad de la sequía anual y el sentimiento de dolor humano, como el de las mujeres de Jerusalén que el profeta Ezequiel⁸⁶ vio a llorar ante la puerta norte del Templo, el ritual arranca de los vates-poetas, los insistentes símiles, las abundantes metáforas y las constantes recurrencias bellísimas de poemas babilonios que comparan al dios con las plantas que prontamente se marchitan.

Los enunciados del poeta son, como las frases del ritual, irrepetibles en el lenguaje conversacional, porque las fórmulas poéticas y las rituales son metasemióticas, son autorreferenciales⁸⁷. Incluso ese par de versos que sirven de estribillo, varias veces, por tanto, repetidos, a una cantiga de escarnio del rey Alfonso X el Sabio y que dicen «Non quer' eu donzela fea/ que ant' a mia porta pea»⁸⁸, «no quiero doncella fea que ante mi puerta se pea», sólo cobra su cabal sentido en el poema en cuestión, en el que el Sabio Rey, obedeciendo estrictas reglas

⁸⁵ F. Martínez de la Rosa, 1834, 35.

⁸⁶ *LXX, Ez.* 8, 14.

⁸⁷ M. Corti, 1976, 112.

⁸⁸ N° 7 Rodrigues Lapa.

del ritual carnavalesco, rebaja a la mujer con feroz misoginia, comparándola a lo peor de las especies vegetal y animal. Por tanto, si los versos precedentes se repiten fuera de la canción serán sólo una cita literal, porque constituyen el estribillo de una cantiga destinada a un público particular y, por tanto, son propios de un tipo especial de composición poética cuyos versos sólo significan plenamente en ella, en su carnavalesco ritual. Por lo demás, el Rey Sabio era un dechado de sensatez y, en otros rituales, muy amante de Santa María.

Los versos sólo se cumplen en la poesía de la que forman parte, porque, por lo demás, están fuera de situación o contexto normales o cotidianos, como lo están las fórmulas mágicas con las que el sacerdote, rememorando la Santa Cena, convierte mágicamente el pan y el vino en cuerpo y sangre de Cristo. Las frases que él en ese momento pronuncia sólo pueden repetirse fuera del contexto en el que se integran o bien para repetir legítimamente el ritual de la consagración (que por ser ritual se repite) o bien para hacer burla o parodia de este sacramento, lo que no es aconsejable, sino muy reprochable y ético-políticamente detestable.

El «acto de habla» poético goza del estatuto del ritual. No se trata de que —como explica S. R. Levin⁸⁹— antes de realizarse el susodicho acto haya que sobreentender una oración implícita o tácita convencionalmente emitida por el comunicador que diga «yo me imagino a mí mismo en esta situación y a ti, lector, te invito a que concibas ese mismo mundo que yo te ofrezco», sino que el poeta-vate-sacerdote nos lanza un «acto de habla» preformativo empapado de toda la fuerza mágica del ritual, al que nadie puede resistirse, como no se resiste el fiel que asiste a misa al evangelio ni a la epístola ni a las palabras mágicas de la bendición o del «ite, missa est». «Ni nardos ni caracolas tienen el cutis tan fino». ¡Qué preciosidad! La frase ritual y poética goza de la inmunidad del mito y del dogma (que son la misma cosa), o sea, es indiferente al criterio de veracidad. Entre otras razones está el hecho de que el poeta no cuenta fidedignamente, sino que recita: ¿cómo, si no, iba a tener sentido la frase «Canta, diosa la cólera de Aquiles» o «Las armas canto y el varón» o «Y que yo me la llevé al río» o «fufufufufufu/fafafafafafa/zazazazaza/tzatzatzatzatza», verso este último que reproduce el «contracolpo viscerele delle onomatopée liriche del treno» según la poética de Marinetti y que si no se recita bien no tiene mayor consistencia que la del estornudo?

La comunicación poética hay que ponerla en acción en circunstancias propicias y por eso precisamente es autorreferencial, a saber, porque en ella se da por sobreentendido, previamente a su reproducción, un pacto entre el protagonista que es el vate o sumo sacerdote oficiante de la ceremonia y los oyentes que nos comprometemos a atender a sus canciones como las ovejas de la Égloga de Garcilaso, «de pacer olvidadas escuchando».

En virtud de esa sumisión ovejuna del oyente al sacerdote y al poeta, se dan en el ritual y en poesía frases sin contexto, a las que, sin embargo, se les da un general sentido: «¡Bendito el que viene en nombre del Señor, hosanna en el Cielo!», dice el ritual, y «The men watch and the rain does not come», «Los hombres atisban y la lluvia no llega», reza un verso de *The Watchers* de Paul Blackburn, sin que ni en el caso de la primera ni en el de la segunda frase se nos enriquezca con esos detalles concretos y eficaces, amarrados al aquí y ahora que nos brinda la comunicación cotidiana («Tren rápido TER procedente de Asturias, próximo a llegar, hará su entrada por vía primera, andén primero»).

⁸⁹ S. R. Levin, 1976.

En el ritual y en la realización o puesta en práctica de la poesía, en realidad no se habla ni interesa calcar los normales y cotidianos «actos de habla», sino que se canta o se recita⁹⁰ y hasta se pontifica. A veces el vate se troca en jerarquía sagrada y pontifica, como hizo Horacio en su *Arte Poética* o como hará Boileau, al negar la virtud innata y divina de vate o sacerdote a muchos aspirantes a poeta, diciendo «C'est en vain que'au Parnasse un téméraire auteur/ pense de l'art des vers atteindre la hauteur/ s'il ne sent point du ciel l'influence secrète./ si son astre en naissant ne l'a formé poète»⁹¹.

Los «actos de habla» poéticos no son los «actos de habla» cotidianos porque el lenguaje de la poesía conserva el tono peculiar del ritual, que, dominado por la magia simpática o simpática que le es consustancial, tiende a emitir mensajes inalterables, rotundos, muy marcados, redundantes, analógicos, duraderos, repetibles y reproducibles en sus propios términos sin cuidado alguno por su veracidad o verosimilitud porque se les considera menos informativos que mágicos o enhechizadores.

«Coca-cola, la chispa de la vida», «Esto es mi cuerpo», «¡Santo, Santo, Santo es el Señor!», «Su luna de pergamino/ Preciosa tocando baja» son, todos ellos, mensajes que o son aceptados en su mágica función de jaculatorias, fórmulas mágicas o conjuros, o no tienen sentido, pues ni Coca-cola tiene más chispa que la del ruidito del gas sobrante que se expande al abrir la lata que la contiene, ni la hostia es el cuerpo del sacerdote consagrante, ni la pandereta de Preciosa es una luna de pergamino salvo que esté tocada por la varita mágica del taumáturgico poeta García Lorca y nosotros sus fieles estemos dispuestos a admitir el sacramento.

La poesía es lenguaje literal⁹². Pero ¿cómo es posible que el lenguaje sea literal si, en primer lugar, desde la época de Gerber y de Nietzsche⁹³ todos sabemos que el lenguaje es fundamentalmente trópico, metafórico, metonímico («Entré en un *bar*, me *tomé* un par de *copas* con sus correspondientes *tapas* y luego pedí *encima* una *caña* y *solicité* al *camarero* la *cuenta* y la *saldé* y tras dejarle una *espléndida propina* abandoné el *local* sin olvidar decirle *adiós*»), y, en segundo lugar, si todo es metafórico o metonímico o trópico en general, resulta que hasta la palabra misma «literal» o es una metáfora —¡bravo por Derrida!— o no tiene sentido?

Aquí está el núcleo de la cuestión. El gran problema estriba en que, cuando hacemos poesía, con lenguaje, que es puro tropo, pura metáfora y metonimia gastadas y de guardarropía, un lenguaje que no tiene nada tras de él, pretendemos, ayudados por la magia del ritual, crear mundos reales, para lo que necesitamos la complicidad previa de los oyentes y la revitalización de las palabras. Y ¿dónde podemos encontrar nuevas palabras trópicas, palabras ostentosas, palabras muy marcadas, rotundas y analógicas, palabras eficaces y mágicas, sino en el ritual?

Los hermanos Salios cantaban a un dios parecido al «Dios de Dios, luz de luz, Dios verdadero de Dios verdadero» de los católicos, a Jano o Júpiter, y le cantaban también insistiendo mucho en su nombre propio y en los de sus atributos (padre de los dioses y divinidad de la luz y de la atmósfera), usando sobre todo denominaciones que mágicamente garantizaban

⁹⁰ U. Oomen, 1975.

⁹¹ J.-C. Lambert-F. Mizrahi, (eds.) 1966, 324-5.

⁹² F. Lázaro Carreter, 1987.

⁹³ G. Gerber, 1872. F. Nietzsche, 1974 (1872); F. Nietzsche-H. Vaihinger, 1990. J. Kopperschmidt-H. Schanze (eds.), 1994.

su existencia y que generaban una retahíla de recurrencias destinadas a enlazar la realidad con el lenguaje: *dium patrem cante, diuum deo supplicate*⁹⁴ y *cume, Leucesie, prae tet tremonti*⁹⁵.

Con similares recurrencias que buscaban hacer operativa en el lenguaje lineal esa magia analógica del ritual causante de que en el «chivo expiatorio» habiten los pecados de los hombres y de que el vino se torne sangre, un himno acadio a la diosa Istar, que se cantó con acompañamiento musical en los tiempos del rey Ammiditana, monarca de la Primera Dinastía Babilonia que ocupó el trono entre los años 1683 y 1647 a. J. C., decía así: «¡A la diosa cantad, a la más digna de respeto entre las diosas! ¡Celébrese a la señora de los hombres, la más grande de los Ighighi! / ¡A Istar cantad, la más digna de respeto entre las diosas! ¡Celébrese a la señora de los hombres, la más grande de los Ighighi!»⁹⁶. Aquí, en el ritual, se encuentran las palabras que no sólo sirven para ser leídas, cosa que no nos complace tanto como la palabra del ritual, que es la palabra performativa: «Y así, sólo el leer por leer/ no alumbra al entendimiento;/ porque es obra de los ojos/ y sombra del pensamiento»⁹⁷.

Gracias a la magia del ritual un mensaje poético se hace performativo y el sacerdote o vate que lo emite, oficiante del ritual, lo recita y, mientras actúa, está fuera del alcance de toda objeción por parte de los oyentes, puesto que no hace otra cosa que poner en práctica con su lenguaje ese principio básico de la magia simpática o simpática que se enuncia como *similia similibus* y que explica por qué, por ejemplo, en los ritos de las maldiciones, se ata con palabras el objeto mágico del maldecido y se dice «yo ato a Fulanito, su lengua y su alma» o bien se traspasa con un clavo la tablilla de plomo en la que consta la maldición y ésta, en principio en verso (*húmnos désmios, carmen*), opera infalible y analógicamente sobre su infeliz destinatario: *carminibus defixa iacuit*⁹⁸.

En griego antiguo, junto a la palabra *oda* (*oidé*) existe la voz emparentada *epoidé*, que quiere decir «ensalmo» que se canta con el propósito de realizar acciones por la magia de la palabra, como, por ejemplo, detener la sangre que mana incesante de una mala herida. En un canto de la *Odisea*⁹⁹ se nos cuenta cómo con un ensalmo o *epoidé*, los amigos de Autólico intentaban detener la negra sangre que brotaba de una herida de su nieto Odiseo. Y quienes redactaron la *Ley de las Doce Tablas* estaban convencidos de que con un «encantamiento» se podía hacer menguar las cosechas del vecino paralelamente al incremento de las propias (*qui fruges excantassit*).

Ese lenguaje ritual de la poesía no puede improvisarse, sino que debe sujetarse a unas normas tradicionales, pues en caso contrario no sería eficaz y es muy peliagudo el proyecto de convertir, mediante la magia, símbolos metafóricos o metonímicos, que no otra cosa son las palabras, en las cosas reales que pueblan el mundo de la realidad. Para lograrlo hay que ser muy insistentes y llamar a los dioses por todos sus nombres para obligarlos a presentarse y destripar y desmenuzar las palabras convirtiéndolas en nuevos símbolos de nuevos referentes analógicos, de manera que, al igual que el «vino» es «sangre», una «pandereta» sea una

⁹⁴ Fr. 1 Büchner.

⁹⁵ Fr. 2, 1 Büchner.

⁹⁶ L. Cagni, 1971, 204-11.

⁹⁷ F. J. Artiga, 1692; 1747, 205.

⁹⁸ CIL 8, 2756.

⁹⁹ Hom. Od. XIX, 457.

«Luna de pergamino» y los «amados ojos verdes que lloran lágrimas» se vuelvan «esmeraldas que se convierten en perlas», lo que se cumple, gracias a la magia analógica verbal de Lope de Vega, en el verso que reza «en perlas transformó sus esmeraldas».

Por eso, el lenguaje de la poesía es más recurrente y más trópico que el lenguaje cotidiano, más robusto y analógico, porque con éste último no se opera mágicamente y con el otro sí. Para hacer poesía, por exigencia de la magia del ritual, hay que ponerse en plan de vate a convertir el lenguaje, ya de por sí recurrente, analógico, metonímico y metafórico, en más recurrente, más analógico, más metonímico y más metafórico todavía. Todo es poco para hacer milagros enhechizadores. En poesía hay que crear el lenguaje poético, es decir, el lenguaje más mágico, o sea, el más recurrente y analógico posible.

Si ya en el lenguaje de por sí se da la «isotopía discursiva»¹⁰⁰, conjunto de categorías semánticas redundantes que hace posible la lectura o que hace inteligible una secuencia de discurso sencillamente porque sus elementos contienen por lo menos dos figuras sémicas en común, el lenguaje poético, que es un lenguaje contagiado de la magia analógica y recurrente del ritual, es mucho más redundante.

Si yo digo «el profesor es un tigre de Bengala», en virtud de la «isotopía discursiva», no hay más remedio que entender que el «profesor» es un *devorador* [de alumnos] como el «tigre de Bengala» es *devorador* de seres humanos. Sólo así la frase tiene sentido.

De manera que, por lo que se refiere a la «isotopía discursiva» que se establece en la dimensión sintagmática de la lengua, que, en los más sencillos de los casos (el de los sintagmas y las frases copulativas simples) requiere, por lo menos, la reiteración de un sema (*devorador*), en el lenguaje poético, por su pertenencia primitiva al ritual, tiene que reforzarse, por lo que éste acumula marcas semánticas (y además no semánticas) y se vuelve sumamente recurrente o iterativo.

Y así, por ejemplo, en vez de decir simplemente que la vida humana es de corta duración, pues la muerte llega enseguida, el autor de la *Epístola Moral a Fabio*, poniendo a funcionar la maquinaria analógica del lenguaje, combina los conceptos de brevedad de la vida concebida como la de un corto día de sol, con la llegada veloz de la muerte envuelta en fríos y tinieblas: *¿qué es nuestra vida más que un breve día/ do apenas sale el sol cuando se pierde/ en las tinieblas de la noche fría?*

Estamos ante una riquísima y densísima «isotopía discursiva», en la que *vida*, *día* y *sol* forman un continuum frente al análogo de *tinieblas*, *noche* y *fría* que sugiere la muerte. Y era así también, con lenguaje sumamente redundante, con el lenguaje analógico y poético del ritual, como hablaba el Dios de Israel, cuya palabra se cumplía siempre, pues así le dijo a Rebeca¹⁰¹: *Dos razas hay en tu vientre/ y dos pueblos de tu vientre se expandirán/ y un pueblo prevalecerá sobre el otro pueblo/ y el mayor será esclavo del menor*. Y las sagradas y redundantes y analógicas palabras de Jeová no fallaron porque de Rebeca nacieron gemelos, Esaú, que fue el primero en ser parido y Jacob, que vino a este mundo ligeramente más tarde pero para encabezar un pueblo destinado a mandar y ser obedecido.

Y asimismo, Goethe, en vez de decir «Es una suerte amar y ser amado» dice redundantemente: *Und doch, welch Glück geliebt zu werden/ und lieben, Götter, welch ein Glück!*, «Y,

¹⁰⁰ A. J. Greimas, 1971, 81. 1973, 219; 222; 264.

¹⁰¹ LXX, Gen. 25, 23.

no obstante, ¡qué suerte es ser amado, y amar, dioses, qué suerte es!». Se repiten –así, a primera vista y a bote pronto–, las voces *lieben*, *Glück* y *welch* y sintácticamente se nota la disposición quiástica de *welch Glück* más *verbo en infinitivo* frente a *verbo en infinitivo* más *welch ein Glück*.

Esta última observación nos lleva a otro rasgo típico de la poesía, que es el de los «acoplamientos» o *couplings* detectados y estudiados en la poesía por S. Levin¹⁰². Este lingüista observó que el lenguaje poético es, en forma y contenido, mucho más coherente que el lenguaje ordinario o cotidiano, porque –decimos nosotros– no es casual, porque es un lenguaje que ha sido cuidadosamente trabajado, porque busca a toda costa ser fuertemente ostensivo y analógico y mimético en la dimensión lineal de su propia expresión, de la misma manera que en el nivel de las actuaciones a las que la palabra mágica y ritual acompaña, las fórmulas son muy cargadas y analógicas, para que de este modo, pasando del verbo a la realidad, el pan se transforme analógicamente en cuerpo y el vino en su sangre.

Por eso, en la dimensión sintagmática y lineal de la cadena hablada, unidades fonética y semánticamente equivalentes, forzadas por el irresistible atractivo de la analogía repetitiva y recurrente, aparecerán colocadas en posiciones equivalentes: *Kennst Du das Land, wo die Zitronen blühen./ Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühen?*, «¿conoces el país en que florecen los limones/ y entre follaje oscuro brillan al rojo vivo las naranjas de oro?». Los «limones», *Zitronen*, y las «naranjas de oro», *Gold-Orangen*, por un lado, y los verbos que indican su presencia por el florecimiento o el color que destellan (*blühen* y *glühen*) ocupan posiciones equivalentes y análogas en la cadena hablada dentro de unas frases que contienen el mismo número de sílabas y el mismo esquema rítmico acentual. De esta forma se hacen equivalentes y análogos los limones y las naranjas, por un lado, y el florecimiento y el color brillante de estos frutos entre los oscuros ramajes, por otro.

También el autor del eslogan publicitario que reza *Sidra champán El Gaitero/famosa en el mundo entero*, hizo del músico asturiano dibujado en el logotipo un cosmopolita y de su sidra un producto globalizado. O, por lo menos, lo intentó. De igual modo, el capitán poeta Fernández de Andrada trocó el merecimiento en obtención del verdadero premio, cuando dijo ritualmente: *Aquel entre los héroes es contado/ que el premio mereció, no quien lo alcanza*. La situación equivalente en el segundo verso de los verbos *mereció* y *alcanza* es la responsable de que se haya transformado analógicamente el uno en el otro (el segundo en el primero, en este caso).

Concluimos: la poesía es lenguaje ritualizado y el resultado de una de las actividades más genuinas del hombre, si es verdad que, como dicen los antropólogos, el hombre es un animal político-social que, para realizarse como tal, necesita del lenguaje y del ritual.

¹⁰² S. Levin, 1961;1974.

Bibliografía

- APTE, M. L. *Humor and Laughter: An anthropological Approach*, Ithaca y Londres 1985.
- ARTIGA, F. J. *Epítome de la elocuencia española*, 1ª ed., Huesca, 1602. 4ª ed., Madrid, Viuda de Alfonso Vindel, s. a., 1747.
- BAJTÍN, M. M. *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, trad. esp., Barcelona, Barral Editores, 1974.
- BAKHTINE, M. M. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Gallimard, París 1970.
- BEN-AMOS, D. "Analytical categories and ethnic", en D. Ben-Amos (ed.), *Folklore Genres*, Austin 1976, 215-42.
- BEN-AMOS, D. *Folklore Genres*, Austin 1976.
- BENOIST, L. *Signes, symboles et mythes*, 4ª ed., París, Presse Universitaires de France, 1985.
- BORMANN, F. (ed.) *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, W. de Gruyter, Berlín 1995.
- BRELICH, A. *Guerre, agoni e culti nella Grecia arcaica*, Bonn, 1961.
- BÜCHNER, C. *Fragmenta poetarum Latinorum*, Leizig 1982.
- BURKERT, W. *Homo Necans: Interpretation altgriechischer Opferriten und Mythen*, Berlín 1972. *Homo Necans. Antropología del sacrificio cruento nella Grecia antica*, Turín 1981.
- BURKERT, W. *Mito e rituale in Grecia*, trad. it., Bari, Laterza, 1991.
- CAGNI, L. *Crestomazia accadica*, Roma 1971.
- CORTI, M. *Principi della comunicazione letteraria*, Milán, Bompiani, 1980.
- D-K=DIELS, H. – KRANZ, W. *Fragmente der Vorsokratiker*, 6ª ed., Berlín 1952.
- EIBL-EIBESFELDT, I. *Der vorprogrammierte Mensch: Das Ererbte als bestimmender Faktor im menschlichen Verhalten*, Viena 1973; 2ª ed. 1976.
- EIBL-EIBESFELDT, I. *Liebe und Hass: Zur Naturgeschichte elementarer Verhaltensweisen*, München 1970.
- ELIADE, M. *Le mythe de l'éternel retour. Archetypes et répétitions*, Gallimard, París 1951. *El mito del eterno retorno*, trad. esp., Alianza, Madrid, 1972.
- GENNEP, A. van *Les rites de passage*, París 1909. *The Rites of Passage*, trad. ingl., Londres 1960.
- GERBER, G. *Die Sprache als Kunst*, Mittler'sche Buchhandlung, Bromberg 1872.
- GREIMAS, A. J. *Semántica Estructural*, trad. esp., Madrid, Gredos, 1971.
- GREIMAS, A. J. *En torno al sentido. Ensayos semióticos*, trad. esp., Madrid Fragua, 1973.
- IG Inscriptiones Graecae*, Berlín 1873.
- KOPPERSCHMIDT, J.-SCHANZE, H. (eds.) *Nietzsche oder «die Sprache ist Rhetorik»*, Fink, München 1994.
- LAMBERT, J. C.-MIZRACHI, F. (eds.) *N. Boileau Despréaux. L'Ar poétique. L'Épître aux Pisons d'Horace* París, Union Générale d'Editions, 1966.,
- LÁZARO CARRETER, F. "La literatura como fenómeno comunicativo", en J. A. Mayoral, *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1987, 151-70.
- LEVIN, S. *Linguistic Structures in Poetry*, La Haya, Mouton & Co., 1961, *Estructuras lingüísticas en la poesía*, trad. esp., Madrid, Cátedra, 1974.
- LEVIN, S. R. "Concerning what Kind of Speech Act Poem is", en T. A. Van Dijk (ed.), *Pragmatic of Language and Literature*, Amsterdam, North-Holland, 1976, 141-61.
- LORENZ, K. "A Discussion on Ritualization of Behaviour in Animals and Man", *Philosophical Transactions of the Royal Society London*, Ser. B. 251 (1966), 247-526.
- LORENZ, K. *Das sogenannte Böse: Zur Naturgeschichte der Aggression*, Viena 1963; 2ª ed., 1970.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, F. *Poética española*, 2ª ed. corregida, París, J. Didot, 1834.
- MAYORAL, J. A. *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1987.
- NIETZSCHE, F. y VAIHINGER, H. *Sobre verdad y mentira* (trads. de L. M. Valdés, y T. Orduña), Tecnos, Madrid, 1990.

- NIETZSCHE, F. *Darstellung der antiken Rhetorik* (Sommer-Semester 1872), en F. Bormann (ed.), *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, W. de Gruyter, Berlín 1995, II, 4, 413-502.
- NIETZSCHE, F. *El libro del filósofo seguido de Retórica y lenguaje*, trad. esp., Madrid 1974.
- OOMEN, U. "On some Elements of Poetic Communication", *Georgetown University Working Papers on Languages and Linguistics*, 11 (1975), 60-8.
- ROSEN, S. *Introduction to the Primates*, Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1974.
- TAMBIAH, S. J. "A performative Approach to ritual", *Proceedings of the British Accademy* 65 (1981), 113-69.
-